



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Rick Altmans Sound Theory, Sound Practice

Flückiger, Barbara

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-169994>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Flückiger, Barbara (2016). Rick Altmans Sound Theory, Sound Practice. *Montage AV*, 25(2):102-104.

ISSN 0942-4954 · ISBN 978-3-89472-935-6

€ 14,90

montage

AV ...
25/2/2016

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation



SCHÜREN

montage

AV...

25/2/2016

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[1992]

SCHÜREN

Impressum

Montage AV 25/2/2016

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller

Kommunikation e.V.

ISSN 0942-4954

ISBN 978-3-89472-935-6

Redaktion: Christine N. Brinckmann (Berlin), Evelyn Echle (Zürich), Britta Hartmann (Bonn), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Stockholm/Mainz), Kristina Köhler (Zürich), Stephen Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Chris Tedjasukmana (Berlin/Linz/Wien), Patrick Vonderau (Stockholm), Hans J. Wulff (Westerkappeln), Julia Zutavern (Zürich)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,

Tel.: 030 - 262 84 20, E-mail: montage@snafu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

www.montage-av.de

Preis: Einzelheft 14,90 Euro

Abonnement: zwei Hefte im Jahr, 25,- Euro

Studierende: 20,- Euro

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,

Tel.: 06421 - 63084, Fax: 06421 - 681190, E-Mail: info@schueren-verlag.de

Gestaltungskonzept: Ivy Kunze (Berlin)

Satz & Umschlaggestaltung: Erik Schüßler

Druck: druckhaus köthen, Köthen

Anzeigen: Katrin Ahnemann, E-Mail: ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2016

Titel: Copyright ©: Barbara Wrede und VG Bild-Kunst

Bildnachweise: Falls nicht anders angegeben, Sammlungen der Autoren.

Trotz intensiver Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig gemacht werden. Berechtigte Forderungen bitte an die Redaktion richten.

Inhalt

Editorial

Christine N. Brinckmann: Kaltes Grauen, lodende Glut: Werner Herzogs
LEKTIONEN IN FINSTERNIS

Marian Petraitis: «Am Rande der Geschichte, wie man so sagt» –
Fragmente aus dem wiedervereinigten Deutschland in den
Langzeitdokumentarfilmen NEUES IN WITTSTOCK, KATRINS HÜTTE und
STAU – JETZT GEHT'S LOS

Maja Figge: Rassistische Gewalt und ihre Rahmungen. Zur filmischen
Erinnerung in Burhan Qurbanis WIR SIND JUNG. WIR SIND STARK.

Christian Delage: Der Fall Rodney King oder die Grenzen der Macht des
Bildes

Chris Tedjasukmana: Zweischneidige Sichtbarkeit. Kamera-Öffentlichkeit,
«Rodney King» und THE BODYGUARD

Kristina Köhler: History is Made on the Dancefloor. STRICTLY BALLROOM
und das Jahr 1992

Barbara Flückiger: Rick Altmans *Sound Theory / Sound Practice*

Anke Zechner: Fingerübungen – Von der Struktur des kinematographischen
Körpers zur haptischen Wahrnehmung. Vivian Sobchacks phänomenolo-
gische Filmtheorie und die Debatte um Jane Campions THE PIANO

Karl Sierek: Subjektivität und Dialogizität. Bachtin und das Kino

Frank Kessler, Sabine Lenk & Martin Loiperdinger: *KINtop* – 25 Jahre
Erforschung des frühen Kinos

Historisches Dokument

Paul Stoop: In den Wind evaluiert. Forschungsabteilung der Akademie der
Künste (Ost) steht vor dem Aus

| | |
|-----|---|
| 149 | Jörg Schweinitz: Das Aus für Film- und Kunstforschung der Ostberliner Akademie der Künste. Eine persönliche Erinnerung an 1992 |
| 153 | Hans J. Wulff: Die Multiplex-Bewegung: Luxurierung oder dispositive Neuorientierung des Kinos? |
| 163 | Artikelreihe «Dispositive» – Einleitung von Frank Kessler & Guido Kirsten |
| 167 | Ariel Rogers: Die Konstruktion eines «synchrone Feldes». Benjamin Schlangers Experimente mit der Gestaltung von Leinwänden und Kinosälen in den 1930er-Jahren |
| 181 | Doron Galili: Postmediales Wissen um 1900: Zur Medienarchäologie des Fernsehens |
| 201 | Patrick Vonderau: Hollywood-Montage. Theorie, Geschichte und Analyse des «Vorkapich-Effekts» |
| 225 | Jana Zündel: Anfänge, heiß und kalt. Die Pre-Title-Sequence in der Fernsehserie BREAKING BAD |
| 242 | Zu den Autorinnen und Autoren |
| 247 | Call for Papers |

Editorial

25 Jahre *Montage AV* – unsere Jubiläumsausgabe widmet sich keinem Gegenstand, sondern einem Jahrgang. 1992 wurde *Montage AV* gegründet. Mit diesem Heft blicken wir zurück und von dort aus in die Zukunft. Das Jahr 1992 als Projektionsfläche der Gegenwart. Zeit für eine kleine Zwischenbilanz der deutschsprachigen Film- und Medienwissenschaft – aus Sicht einer imaginierten Vergangenheit.

«1992» behauptet keinen wissenschaftlichen Turn und Paradigmenwechsel, begründet keinen neuen Forschungszweig mit Drittmittelhoffnung, wie sie unser akademisches Geschäft am Laufen hält. «1992» ist ein beliebiger Schnitt durch die Geschichte der Film- und Medienwissenschaft, eine periphere Geschichtsschreibung und medienkulturelle Erinnerungsarbeit, Dreh- und Angelpunkt für Denkübungen und imaginative Zeitreisen.

Vergegenwärtigt man sich die bekannten Filmtitel aus dem Jahr 1992, so präsentierte sich das damalige ökonomische Erfolgskino mit BASIC INSTINCT, BRAINDEAD, HARD BOILED, THE CRYING GAME, CAPE FEAR und TERMINATOR II als durchaus handfest, triebgesteuert und gefühlsbestimmt. Mit Vorabendserien wie MARIENHOF und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN begann in Deutschland auch das endlose Drama, das seither sein Publikum vor einen wachsenden Trümmerhaufen intimer Beziehungsgeflechte stellt.

Doch Erinnern heißt auch Vergessen: Vieles ist, wenn überhaupt noch sichtbar, zur historischen Fußnote zusammengeschrumpft. Der medienkulturelle Abstand zwischen 1992 und heute ist enorm. Was heute alltägliche Medienpraxis ist, war damals neu oder gänzlich unbekannt: 1992 nahmen in Deutschland die Mobilfunknetze D1 und D2 den Betrieb auf und brachten Endgeräte in Umlauf, die man seither treffend als «Handys» bezeichnet. «Smartphone» war ein Fremdwort. Internet und Virtuelle Realität galten noch als exotisch, das World Wide Web war gerade im Entstehen, ein grafikfähiger Browser wurde erst ein Jahr später eingeführt.

In jener Zeit waren auch neue mediale Darstellungsformen frisch in Erinnerung, etwa die Praxis des «embedded journalism» und der Hightech-Bilder des zweiten Golfkriegs Anfang der Neunziger. In ihrem Beitrag analysiert Christine N. Brinckmann die ästhetischen

Rick Altmans Sound Theory / Sound Practice

Barbara Flückiger

Nach einer Dekade wesentlicher Entwicklungen in der Domäne des Sound Designs und der Tontechnologie gab Rick Altman 1992 den Band *Sound Theory / Sound Practice* heraus. Damit verabschiedete er sich von einer textbasierten, semiotischen Herangehensweise und stellte seine Betrachtungen wie auch die Texte der beteiligten Autoren in den Kontext einer *New Film History*, die neben Fragen der Bedeutungserzeugung auch das kinematische Dispositiv, die institutionellen Bedingungen sowie die Rezeption in ihren historiografischen Horizont integriert. Er war vielleicht einer der ersten, der die materiellen Bedingungen einer sich rasant entwickelnden Technologie verstand und technische Faktoren nicht nur teleologisch im Hinblick auf eine zunehmende Perfektionierung begriff, sondern ihre Komplexität im Netzwerk verschiedener Kräfte thematisierte.

Im Unterschied zum Bild, das materiell in einer kristallisierten, auf der zweidimensionalen Ebene des Filmstreifens fixierten Form zugänglich bleibt und sich daher wie durch ein Vergrößerungsglas betrachten lässt, war Ton schon immer ein flüchtiges Element, das sich nur in der Zeit und im dreidimensionalen Raum entfaltet. Deshalb richtet Altman in seinem Band den Fokus auf den Ton in seiner zeitlich-räumlichen Manifestation als Ereignis mit performativem Charakter und daher a priori multipler Ausgestaltung. Es sei nicht zielführend, die Geschichte der technischen Innovation losgelöst vom kulturellen und gesellschaftlichen Kontext zu verstehen. Vielmehr akzentuiert er die mehrfache Diffusion von Ideen, Konzepten und Technologien zwischen Film und anderen massenkulturellen Phänomenen, wie sie insbesondere in der Filmmusik offensichtlich wird. So habe doch die popkulturelle Entwicklung von Musical bis Rockmusik oder Hip Hop entscheidend zu einem medienübergreifenden Austauschprozess

beigetragen, was die Vermarktung wie auch die Konsumption von Filmen betrifft.

Altman tritt an, einige der maßgeblichen Schwächen bisheriger Diskurse und Theorien zu Sound zu dekonstruieren. Eine der hartnäckigsten und für die Theoriebildung wie auch für die Analyse schädlichsten Schwächen hat er – sehr treffend – in der angeblichen Transparenz des Filmtons ausgemacht. Mit Transparenz sind zwei Dimensionen gemeint, die unterschiedlichen Denktraditionen zuzuordnen sind. Erstens die abbildungstheoretische Debatte, welche Transparenz als eine ontologische Dimension versteht. In dieser Perspektive, die von vielen Theoretikern wie Béla Balázs, Stanley Cavell oder Christian Metz vertreten wurde, ist die Abbildung des Tons vom ursprünglichen akustischen Ereignis nicht zu unterscheiden. Es handele sich – so diese Auffassung – um eine Reproduktion. Diesen Mythos bauen Altman und James Lastra aus verschiedenen Perspektiven ab, nicht zuletzt aus einer Untersuchung von filmtechnologischen und produktionellen Praktiken heraus. In der zweiten Perspektive – und diese war genauso schädlich – hatte Transparenz die Bedeutung, dass die Tonspur lediglich ein das Bild unterfütternder Zusatz sei, der die Rezeption nur marginal mitbestimme. In dieser an die essenzialistischen Positionen der klassischen Filmtheorie anschließenden Auffassung manifestiert sich eine auch kulturell geprägte okulozentristische Perspektive, welche die auditive der visuellen Wahrnehmung unterordnet. Es ist das Verdienst von Theoretikern der frühen 1990er-Jahre – neben Altman besonders Michel Chion, der als Autor ebenfalls im Band vertreten ist – diese Hierarchie aufzubrechen und vielmehr die dynamische Interaktion zwischen den beiden Modi zu beachten.

Diese komplexe Interaktion wird nicht zuletzt in der räumlichen Konfiguration der Diegese wirksam, wie Altman im Kapitel «Sound Space» anhand der Diskussion um die Gestaltung der Tonperspektive im frühen Tonfilm aufzeigt. Dabei zeigte sich schnell, dass der menschliche Körper nicht als Modell für die Übertragung in die technische Domäne taugt, sondern dass vielmehr ein multifaktorielles Zusammenspiel von medialen und wahrnehmungstheoretischen Gegebenheiten zu beobachten ist. Diese Argumentation führt John Belton in einem Kapitel zu magnetischen Mehrspurformaten der 1950er-Jahre weiter, die nach einem knappen Jahrzehnt mehrheitlich wieder verschwanden, aber ebenso kulturellen Dimensionen zwischen Spektakel und Realismus wie auch produktionellen und ökonomischen Faktoren ausgesetzt waren. Zu diesem Perspektivenwechsel gehören auch Thematiken, die traditionell als marginal bewertet wurden, nämlich

die im Abschnitt «Neglected Domains» diskutierten Aspekte des *World Cinema*, der weiblichen Stimme oder nicht-fiktionaler Genres.

Wenn man den Beitrag von Altmans Buch zur filmwissenschaftlichen Forschung zur Tonspur aus fünfundzwanzig Jahren Distanz einordnet, lässt sich ohne Zögern sagen, dass sich hier ein Wendepunkt zeigt. Dabei tritt ein viel zu lange vernachlässigtes Gebiet in den Vordergrund, das nun als *Sound Studies* nicht nur den Film, sondern auch weitere mediale und performative Ausprägungen erfasst. Rund fünfzehn Jahre nachdem mit dem Konzept des Sound Designs und dem souveränen Klangobjekt auch ästhetisch die Subordination der Tonspur unter das optische Regime aufgebrochen wurde, war es an der Zeit, einen Perspektivenwechsel einzuläuten, der bis heute noch an Bedeutung zugenommen hat.

Literatur

- Altman, Rick (1992) *Sound Theory / Sound Practice*. London: Routledge.
Chion, Michel (1990) *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan.

Fingerübungen – Von der Struktur des kinematographischen Körpers zur haptischen Wahrnehmung

Vivian Sobchacks phänomenologische Filmtheorie und die Debatte um Jane Campions *THE PIANO*

Anke Zechner

Vivian Sobchacks struktureller Neuformulierung einer phänomenologischen Filmtheorie in *The Address of the Eye* wurde 1992 noch nicht allzu viel Beachtung geschenkt, um so mehr aber einem Film, den Sobchack einige Jahre später zum Anlass einer Konkretisierung ihres theoretischen Ansatzes nehmen würde. Mit *THE PIANO* (AUS/F/NZ 1992) von Jane Campion gewann 1993 erstmals ein Film einer Frau in Cannes die Goldene Palme. Der Wandel, der sich damit manifestierte, ist nicht nur filmästhetisch oder filmpolitisch bemerkenswert. Zeitgleich vollzog sich ein Wechsel in der Filmtheorie durch ein neues Interesse an phänomenologischen und körperbezogenen Ansätzen. Sobchack selbst beschreibt einige Jahre später in «What My Fingers Knew», wie dieser Film bei ihr geradezu einen Schock des Erkennens der eigenen körperlichen Verfasstheit auslöste, und nimmt *THE PIANO* zum Anlass, einen grundsätzlichen Spalt zwischen der damals gängigen Filmtheorie und der tatsächlichen Filmerfahrung anzugehen, der ihren neo-phänomenologischen Ansatz begründet (Sobchack 2004, 53). Diese intensive körperliche Erfahrung, die Sobchack zum Anlass ihrer Reformulierung phänomenologischer Filmtheorie nimmt, steht einer kritischen Debatte um *THE PIANO* gegenüber – ein Wechselverhältnis, das auch Grenzen des sich damals neu etablierenden Ansatzes aufzeigt.